

Publié sur *esse arts + opinions* (http://esse.ca)

Dossier | Flâneuse. Vue du trottoir.

55 [1]

Flâneuse. Vue du trottoir.
Par Kathleen Ritter

L'une des plus dangereuses catégories sociales qui existent… est la femme seule qui voyage. Elle est inoffensive, voire utile, mais parfois elle invite au crime. Elle est sans appui. Elle va d'un endroit à un autre. Elle dispose de ressources suffisantes pour vivre à l'hôtel dans n'importe quel pays. Elle se perd la plupart du temps dans un labyrinthe d'obscures pensions de familles. Elle ressemble au poussin égaré dans un monde de renards. Quand elle se fait dévorer, on s'aperçoit à peine de sa disparition. Je redoute fort qu'il ne soit arrivé malheur à Lady Frances Carfax (1).

Je transporte pratiquement toujours dans mon sac à main plusieurs articles : un stylo, un carnet, des clés, de l'argent, une lampe de poche, du rouge à lèvres et un livre. De tous ces objets, c'est le livre que j'utilise de façon la plus évidente. Je m'en sers souvent pour décourager les sollicitations importunes quand je me trouve dans les quartiers de la ville reconnus pour l'omniprésence de l'industrie du sexe. Auparavant, quand je me promenais seule dans la rue, on m'abordait souvent pour des services sexuels, quelle que soit la façon dont j'étais vêtue, même si je n'avais regardé personne dans les yeux et malgré tous les signes indiquant que je n'étais pas sur le marché. Un jour, exaspérée, j'ai demandé à une amie comment elle faisait pour se promener seule sans se faire déranger. «Je transporte un livre avec moi, a-t-elle répondu, ça marche à tout coup.»

Depuis ce jour, j'ai toujours un livre à portée de la main, que je sors de mon sac quand je dois attendre dans un lieu public, et il m'arrive souvent de lire en marchant. Il s'agit d'un déguisement à la fois simple et brillant. Dans ses judicieuses observations des codes régissant la marche, mon amie avait mis le doigt sur le geste qui pouvait détourner les regards et faire en sorte que ma présence publique solitaire n'offre plus l'image d'une personne disponible mais plutôt celle d'une personne absorbée dans la lecture d'un livre. De plus, elle a reconnu la nature intrinsèquement performative de la présence publique, et que les codes régissant le comportement, la façon de se vêtir et le maintien sont hautement prescrits et «lus» dans le cadre de la sémiotique de la ville.

Ainsi donc, nos promenades constituent autant de représentations. «Pas le temps, le macadam m'appelle pour la représentation (2)», dit Violette Leduc dans son autobiographie avant d'enfiler une jaquette Schiaparelli nouvellement achetée, des escarpins anguille et un chapeau de feutre de chez Rose Descat, au son tonitruant d'un roulement de tambour imaginaire. Elle sort sur les trottoirs du boulevard des Capucines à quatre heures et demie de l'après-midi et aperçoit son reflet dans les vitrines des magasins, intensément consciente que tous les passants s'arrêtent pour la regarder. Elle s'est créé un auditoire captif. Sa promenade est interrompue pas moins de trois fois, plusieurs hommes l'accostant pour lui faire des propositions galantes. Elle ne peut se payer le luxe d'avancer sans se presser, en allant d'un point d'intérêt à un autre, observant ce qui se passe tout autour d'elle. Elle n'a pas ce luxe parce que sa présence attire trop les regards et qu'elle est trop consciente de sa transgression. Elle est celle que l'on

regarde, celle dont les mouvements sont étroitement observés. Comment ne pas voir la promenade de Violette Leduc comme une tentative de flânerie ratée?

La dialectique de la flânerie, nous dit Walter Benjamin, est la suivante : «d'un côté, l'homme qui se sent regardé par tout et par tous, comme un vrai suspect, de l'autre, l'homme qu'on ne parvient pas à trouver, celui qui est dissimulé (3)». Le flâneur est à la fois vu et invisible, et en plus, il est capable de gérer les conditions de sa visibilité. L'échec de la flânerie de Leduc est attribuable au fait qu'elle ne peut simultanément occuper les deux positions de visibilité et d'invisibilité; elle n'est pas en possession de l'espace public au même titre que son homologue masculin, le flâneur.

La figure paradigmatique et moderne du flâneur du 19e siècle existe avant tout en tant que phénomène littéraire, dont font état les écrits de Baudelaire et de Benjamin. Le flâneur est un promeneur qui erre dans les rues et les passages de Paris et qui prend plaisir à déambuler dans la ville au hasard, sans se presser. Flâner sans but précis est sa plus grande ambition. «Une ivresse s'empare de celui qui a marché longtemps sans but dans les rues. À chaque pas, la marche acquiert une force nouvelle; les magasins, les bistrots, les femmes qui sourient ne cessent de perdre de leurs attraits et le prochain coin de rue, une masse lointaine de feuillage, un nom de rue exercent une attraction toujours plus irrésistible (4).» Le flâneur est une figure marginale, mais dans la tradition littéraire moderne, il est une figure héroïque qui pose son regard sur la ville, absorbant tous les menus détails qu'offre le spectacle de la métropole moderne. Son oisiveté se manifeste dans le contexte du système de production capitaliste, et ses promenades constituent non seulement une exploration de l'espace, mais un détournement temporel. On songe ici à la célèbre anecdote de Benjamin : «En 1839, il était élégant d'emmener une tortue quand on allait se promener. Cela donne une idée du rythme de la flânerie (5)…» En effet, les promenades péripatétiques du flâneur sont lentes. La forme et le rythme de ses déambulations révèlent qu'il s'estime en droit de revendiquer l'espace public; ses promenades sont celles d'un privilégié. Ce tempo, qui constitue l'héritage du flâneur, est précisément ce à quoi ne peut prétendre son homologue féminine. Car une femme qui se promène sans être accompagnée, en particulier si elle marche lentement, est nécessairement une femme qui racole.

Dans les arts visuels, la flânerie a trouvé ses premières expressions dans les errances documentées des dadaïstes et des surréalistes, et plus tard dans les dérives aléatoires de Fluxus et des situationnistes. Le phénomène de l'errance urbaine, ou dérive, connote une investigation spatiale et conceptuelle systématique de la ville qui repose sur l'affect, l'éveil de la conscience et le hasard, dans une démarche visant à relire et à cartographier à nouveau l'espace urbain en fonction de ses utilisateurs.

Récemment, une autre figure est venue s'ajouter à la longue tradition du flâneur en art contemporain, bien que sa trajectoire soit plus difficile à retracer. Il serait erroné de qualifier ses mouvements de dérives, car elle a eu trop de difficulté à passer inaperçue. Nous ne pouvons l'appeler flâneuse, car le tempo de ses mouvements ne correspond pas à celui du flâneur. Elle procède rapidement, tantôt accompagnée, tantôt seule. Elle se déplace en sachant que sa présence dans l'espace public est toujours et d'emblée suspecte…

En considérant la façon dont la marche est abordée aujourd'hui dans la pratique d'artistes qui reconnaissent la nature intrinsèquement performative de leurs déambulations sur la scène publique, nous nous proposons d'examiner ici plusieurs démarches artistiques dont la marche constitue un aspect fondamental tout en demeurant complètement invisible.

Bank Job, de Janice Kerbel, est un plan expliquant comment cambrioler une banque. Après avoir surveillé pendant presque deux ans le prestigieux établissement bancaire Coutts & Co., à Londres, l'artiste explique en détail toutes les étapes à suivre pour réussir le parfait vol à main armé; les documents présentés comprennent les devis des systèmes de sécurité de la banque, une description du déroulement chronologique de l'opération à

la minute près, une liste complète de l'équipement et du matériel nécessaires, des cartes expliquant comment s'enfuir après le coup et indiquant l'emplacement d'endroits où se cacher. Les méticuleuses observations de Kerbel, réunies dans un assemblage de photographies, de cartes et de listes imprimées (qui peuvent toutes être transportées dans un petit porte-documents noir et être affichées sur un tableau mural pour consultation), ont été publiées dans un livre de 100 pages intitulé 15 Lombard St. Le travail de reconnaissance de Kerbel consistait à rédiger quotidiennement un rapport de surveillance de la banque et de sa périphérie : elle a photographié et noté l'emplacement de caméras cachées, pris note des allées et venues du personnel et des quarts de travail des agents de sécurité, inscrit les heures de passage des véhicules blindés et compté le nombre de pas séparant un endroit d'un autre. Le plan du crime parfait élaboré par Kerbel est l'indice d'une façon de marcher qui, invisible, suggère une transgression et une intention criminelle.

Dans Good for You, Christy Thompson a placé 100 trophées de la victoire un peu partout dans les villes de Toronto et de Vancouver, à des endroits très fréquentés par les piétons. Des chemins familiers, des cabines téléphoniques, des vitrines de commerces, des bancs publics et des kiosques sont transformés en socles pour les trophées, brisant du même coup la monotonie des trajets empruntés par les piétons dans la ville; de façon anonyme, un prix est décerné au passant vigilant. Sur chaque trophée sont gravés les mots Good for You [bravo]. Que le trophée soit examiné ou non, abandonné ou volé, les spectateurs sont dûment félicités. Les trophées de Thompson constituent un témoignage de sa traversée furtive des rues de la ville. De plus, elle a pris soin de placer chaque trophée sans se faire remarquer afin de préserver le caractère anonyme du geste.

Dans Doorstop, Colleen Brown intervient dans un lieu particulièrement controversé, qu'elle décrit en ces termes : «Dans le centre-ville de Vancouver, il y a une petite alcôve qui abrite une sortie de secours. On trouve aussi dans ce recoin une bouche de chaleur reliée à un système de chauffage. Dans cette alcôve, la température reste confortable à l'année longue grâce à ce conduit. Or, pour dissuader quiconque de se tenir ou de dormir dans l'alcôve, un concepteur a incorporé une fontaine d'eau dans l'architecture du lieu. Ainsi, à toutes les dix minutes, un intense jet d'eau froide est propulsé dans le recoin, s'élevant à peu près jusqu'à la hauteur des genoux (6).» La pure perversité de ce geste n'a d'égale que la réponse apportée par l'artiste. Brown a placé dans l'alcôve des objets pouvant profiter avantageusement de la présence de l'eau : une plante nécessitant un arrosage fréquent, un égouttoir rempli de vaisselle sale et un tas de linge sale saupoudré de détergent à lessive. Brown renverse de façon frappante la fonction du lieu : conçu pour décourager tout usage de l'espace à titre d'abri de fortune, il devient (étrangement), par un geste de générosité subversive, un lieu qui invite à ce type d'usage. Les objets choisis par l'artiste évoquent de façon manifeste la décoration ou le travail domestique, et son intervention brouille les frontières entre l'espace privé et l'espace public. Le renversement habile effectué par Brown se fonde sur les observations pénétrantes d'un sujet en marche, et son travail témoigne de ses déplacements à travers la ville.

Ces trois projets suggèrent un sujet invisible et en transgression qui se déplace continuellement dans la ville. Dans tous les cas, les artistes se donnent beaucoup de mal pour camoufler l'acte de marcher, bien que celui-ci soit essentiel au processus. Ces projets nous surprennent parce qu'ils se déroulent dans la plus grande discrétion; les artistes se servent de leur compréhension des codes liés à la marche afin de se soustraire au regard public.

La question d'une homologue féminine au flâneur, la flâneuse, a fait l'objet d'une quantité considérable de réflexions savantes. Selon Janet Wolff, il était impossible pour les femmes d'habiter le rôle du flâneur en raison de leur invisibilité dans la littérature de la modernité, dont le flâneur constitue une figure centrale (7). Au 19e siècle, la flâneuse n'aurait jamais pu se promener avec insouciance comme le faisait le flâneur parce qu'à l'époque, une femme sans escorte dans un lieu public était considérée comme une femme perdue, abandonnée, ou comme une prostituée à la recherche d'un client. Susan Buck-Morss, en

parlant des politiques relatives à la flânerie, fait remarquer que «la prostitution était en fait la version féminine de la flânerie (8)». Cela ne veut pas dire que les prostituées devraient être considérées comme les flâneuses oubliées de l'ère moderne, mais plutôt qu'une prise en compte des différences entre les sexes permet de voir les inégalités en matière d'accès à la vie publique et révèle la position privilégiée qu'occupent les hommes dans l'espace public. «Le flâneur était simplement le nom qu'on attribuait à un homme qui flânait, alors que toutes les femmes qui flânaient risquaient d'être considérées comme des filles de joie (9)…» À un degré extrême, une femme seule dans la rue est perçue non seulement comme un être dépravé, mais sa présence sans surveillance constitue une menace potentielle (songeons à la citation de Doyle figurant au début du présent essai, qui nous rappelle que la femme «seule qui voyage», si elle est inoffensive, peut inviter au crime). Ces préconceptions, il va sans dire, ont pour effet de nier le pouvoir des femmes en limitant leurs libertés sociales et en restreignant leur participation à la sphère publique (10). Griselda Pollock abonde dans ce sens quand elle dit que «les femmes ne jouissent pas de la liberté de se promener incognito dans la foule. Elle n'ont jamais été dans la position des occupants normaux de la sphère publique. Elles n'avaient pas le droit de regarder, de fixer, d'inspecter ou d'observer. Comme le montre le texte baudelairien, les femmes ne regardent pas. Elles occupent la position de l'objet du regard du flâneur (11).» En effet, le flâneur possède une maîtrise visuelle et voyeuriste sur l'espace de la ville; le regard moderne est sa sphère d'attribution. Le flâneur dispose de la liberté d'observer et d'être observé, sans pour autant entrer en interaction avec les autres.

D'autres ont proposé certains moyens par lesquels les femmes pourraient habiter le rôle de la flâneuse, mais en suggérant invariablement des activités autres que la marche, comme faire des emplettes ou aller au cinéma (12). Avec l'ouverture des premiers grands magasins au milieu du 19e siècle, la femme issue de la classe moyenne pouvait confortablement investir ce qui constituait alors des espaces de consommation semi-publics et semi-privés. Mais il est peu probable qu'elle ait pu occuper ces espaces en éprouvant le type de plaisir et d'insouciance qui caractérisaient la flânerie : elle était essentiellement une consommatrice; ses emplettes représentaient probablement autant un travail qu'un loisir, et sa visibilité était souvent un reflet du statut social de son mari (13).

Quelles formes cet héritage prend-il aujourd'hui? Et de quelles façons les artistes perturbent-elles les conditions et les perceptions des codes relatifs à l'espace public qui découlent de leurs antécédents historiques? Deux projets viennent à l'esprit.

Pour réaliser The Specialists, Judy Radul a lancé un appel de candidatures demandant des acteurs de sexe masculin. Après avoir fait passer des entrevues aux candidats, elle a engagé cinq hommes pour jouer le rôle de son conjoint hétérosexuel – son compagnon, son petit ami ou son mari. La performance se déroulait à Banff, ville reconnue pour son importante industrie touristique et ses armées de petits couples au comble du bonheur arpentant les rues vêtus de tenues de sport en laine polaire. Tous les jours, elle parcourait la principale artère commerciale au bras d'un homme différent, en exécutant les gestes clichés caractéristiques d'un couple hétérosexuel : déambuler côte à côte, faire des achats, manger de la crème glacée, se tenir par la main, s'embrasser. Vêtue à chaque fois de la même élégante robe noire courte, Radul renversait les présupposés traditionnels relatifs à l'hôtesse fournie par une agence; elle «portait» avec désinvolture ses différents partenaires. En chorégraphiant sa présence dans les rues de Banff, Radul nous rappelle la nature intrinsèquement performative de l'espace public tout en attirant l'attention sur la sexualité en tant que construit social; elle se porte ainsi radicalement à faux contre les impératifs dominants qui «naturalisent» les unions hétérosexuelles.

Dans Mannequin Impossible, Diane Borsato se rend à une soirée accompagnée d'un mannequin du musée du Collège militaire royal du Canada à Kingston. «Mortimer», car c'est son nom, est vêtu de l'uniforme bleu des officiers des cadets, qu'il porte en fait depuis près de 30 ans. Feignant l'empathie et débordant de prétendue affection, Borsato emmène le mannequin poussiéreux aux festivités du week-end et l'accompagne aux

cérémonies de collation des grades du CMR, à un défilé militaire et même au bal des finissants. Le compagnon de Borsato étant indéniablement maladroit, elle est obligée d'appuyer, de soutenir ou de transporter sa silhouette de plâtre rigide, qu'elle tient souvent par la taille en la hissant sur sa hanche. Dans le document visuel, on la voit dévaler avec lui en trébuchant une rue achalandée, ou se tenir en souriant à côté d'autres diplômés qui soutiennent le mannequin en position debout, ou encore poser pour la traditionnelle photographie du bal des finissants en tenant Mortimer en équilibre sur sa chaussure. Borsato s'approprie le rituel de la sortie romantique et le pousse jusqu'à son extrême limite, le transformant en spectacle. Radul et Borsato font toutes deux appel à un compagnon de sexe masculin, respectivement un acteur et un mannequin, qu'elles utilisent à titre de leurre. Ce faisant, elles impriment à leur comportement public une théâtralité servant à mettre en évidence le fait que chaque activité constitue une représentation ainsi que les présomptions qui les sous-tendent.

En examinant ces projets, on repense à la dialectique de la flânerie selon Benjamin : le flâneur en tant qu'occupant visible et invisible des rues. Il glisse dans les rues sans entraves, et avec une infinie lenteur. Si le flâneur, qui se promène sans but précis, sans inhibitions et sans se presser, représente un rejet du mode de production capitaliste de l'espace, alors les oeuvres de Janice Kerbel, Christy Thompson, Colleen Brown, Judy Radul et Diane Borsato appartiennent sans doute à une autre généalogie de la marche.

Leurs mouvements sont exécutés soit de façon inaperçue, soit au grand jour, mais jamais les deux simultanément. Dans tous les cas, elles marchent avec un objectif; chaque pas est intentionnel – ce qui est bien loin des déambulations péripatétiques sans but, caractéristiques de la flânerie. On qualifie leurs déplacements au moyen de termes tels que furtif, rapide, clandestin, à la dérobée ou encore à découvert, mis en scène, théâtral. Elles ne procèdent pas selon une opposition aux codes prescrits en matière de comportement public, mais travaillent avec eux comme s'il s'agissait d'une sorte de script, dans le but de réécrire et de reconstituer les paramètres hautement codifiés de l'espace public qui, autrement, confineraient leurs mouvements. Qu'elle soit visible ou non, leur marche constitue une transgression, elle est chorégraphiée et présentée dans le théâtre de la rue.

NOTES

1. Sir Arthur Conan Doyle, «La disparition de Lady Frances Carfax», Oeuvres complètes VII, trad. de l'anglais par Bernard Tourville, Paris, Robert Laffont, 1960, p. 356-357.
2. Violette Leduc, La Bâtarde, Paris, Gallimard, 1964, p. 202.
3. Walter Benjamin, Paris, capitale du XIXe siècle – Le livre des passages, trad. de l'allemand par Jean Lacoste, Paris, Cerf, 1989, p. 438.
4. Ibid., p. 434-435.
5. Ibid., p. 441.
6. Colleen Brown, site Web de l'artiste : www3.telus.net/colleenbrown/doorstop-text.htm.
7. Voir Janet Wolff «The Invisible Flâneuse: Women and the Literature of Modernity», Feminine Sentences: Essays on Women and Culture, Cambridge, Polity Press, 1990, p. 34-50.
8. Susan Buck-Morss, «The Flaneur, the Sandwichman and the Whore: The Politics of Loitering», New German Critique 39, 1988, p. 119.
9. Ibid., p. 119.
10. Ibid., p. 119.
11. Griselda Pollock, «Modernity and the Spaces of Femininity», Vision and Difference: Femininity, Feminism and Histories of Art, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 71.
12. Voir Elizabeth Wilson, «The Invisible Flâneur», Postmodern Cities and Spaces, sous la dir. de Sophie Watson et Katherine Gibson, Cambridge, MA: Blackwell, 1995, p. 59-79.
13. Christel Hollevoet, «Wandering in the City», The Power of the City/The City of Power, New York, Whitney Museum of American Art, 1992, p. 49.

Liens:
[1] http://esse.ca/fr/55